
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314478 9

L'ART

DU COMÉDIEN

DU MÊME AUTEUR

L'Arnolphe de Molière.

Molière et le Misanthrope.

Tartuffe.

Un poète du foyer : Eugène Manuel.

Un poète philosophe : Sully-Prudhomme.

L'art et le comédien.

L'art de dire le Monologue, par Coquelin aîné et Coquelin cadet, de la *Comédie-Française*.

L'ART
DU COMÉDIEN

PAR

C. COQUELIN

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE



PARIS

PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR

28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

1894



L'ART DU COMÉDIEN

Il y a quelque six ans, je publiais *L'Art et le Comédien*, une petite brochure où je m'étais proposé de démontrer que le comédien est un artiste, au même titre que le peintre ou le musicien, et que les préjugés d'ancien régime qui le poursuivaient encore n'avaient plus l'ombre de raison d'être aux temps démocratiques où nous vivons.

Ai-je gagné mon procès? Ce n'est pas à moi de l'affirmer. Je puis dire au moins que toutes mes conclusions n'ont pas été repoussées, puisque, peu après l'apparition de ma brochure, le préjugé qui avait empêché jusqu'alors

de décorer les comédiens recevait une première atteinte, laquelle a été, Dieu merci, suivie de plusieurs autres, si bien que j'espère qu'il ne s'en relèvera pas, et que c'est bien définitivement que, dans la personne de ses successeurs, l'acteur Molière a été déclaré par la Légion d'honneur *dignus intrare.*

Au reste, l'événement l'a prouvé, je ne demandais rien pour moi, et c'est ce qui me permet de rappeler ce souvenir.

J'ai donc montré alors, dans la mesure de mon humble éloquence, que le métier de comédien est un art; je voudrais, dans ces nouvelles notes, étudier cet art en lui-même, en rechercher les conditions, en établir les bonnes pratiques, celles, du moins, que j'estime telles, expérience faite; et l'expérience, je la répète depuis tantôt trente ans.

I

Je définis l'art, en général, une composition où beaucoup de poésie habille et fait passer encore plus de vérité.

Pour faire œuvre d'art, le peintre a les couleurs, une toile et ses pinceaux; le sculpteur a la terre, l'ébauchoir, le ciseau; le poète a les mots et la lyre, c'est-à-dire le rythme, le nombre et la rime; l'art diffère selon l'instrument. Eh bien! l'instrument du comédien, c'est lui-même.

La *matière* de son art, ce qu'il travaille et pétrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son *un*, qui est l'instrumentiste; son *deux*, qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le *voit* tel que l'auteur l'a posé : c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnolphe, c'est Roméo : et ce modèle, le *deux* le réalise.

Ce dédoublement est la caractéristique du comédien.

Il existe certainement chez d'autres, et mon cher Alphonse Daudet se plaît à le signaler dans la personnalité du conteur; les expressions mêmes dont je me sers, c'est à lui que je les emprunte : lui aussi, dit-il, a son *un* et son *deux;* celui-ci, l'homme comme tout

le monde, qui aime ou qui hait, qui jouit ou qui pâtit, l'autre, qui plane au-dessus, impassible, qui, dans les plus graves émotions, observe, étudie, prend des notes en vue de ses créations futures.

Mais ce dédoublement de l'écrivain n'est pas *effectif* comme celui du comédien. Il ne se trahit pas extérieurement. Le *un* de l'auteur observe le *deux*, mais n'y touche pas. Le *un* du comédien, au contraire, agit sur le *deux* jusqu'à ce qu'il l'ait transfiguré, jusqu'à ce qu'il en ait tiré le personnage rêvé; en un mot, jusqu'à ce qu'il ait fait de soi-même sa propre œuvre d'art.

Quand le peintre a un portrait à faire, il fait poser son modèle, prend, du bout de son pinceau, tout les traits de ressemblance que son œil exercé peut saisir, les fixe sur la toile par la magie de son art, après quoi, son œuvre est finie. Le comédien, lui, a encore une chose à faire : c'est d'entrer dans le portrait. — Car il faut que ce portrait parle, qu'il agisse, qu'il se promène dans son cadre : la scène, qu'il donne au spectateur l'illusion du personnage même.

Quand donc le comédien a un portrait à

faire, c'est-à-dire un rôle à créer, il faut d'abord que, par une lecture attentive et répétée de la pièce, il se pénètre des intentions de l'auteur, dégage l'importance et la vérité de son personnage, l'évoque à son plan, *le voie* enfin tel qu'il doit être. Et dès lors il a son modèle.

Puis, comme le peintre, il saisit chaque trait et le fixe, non sur la toile, mais sur lui-même; il adapte à son *deux* chaque élément de cette personnalité. — Il voit à Tartuffe ce costume, il l'endosse; il lui voit cette allure, il la copie; il lui voit ce visage, il le prend. Il y contraint son visage propre, taille, pour ainsi dire, coupe et recoud sur sa peau jusqu'à ce que le critique qui est dans son *un* se déclare satisfait et trouve que décidément cela ressemble à Tartuffe. Mais ce n'est pas tout, car il n'aurait là encore qu'une ressemblance de surface, le dehors du personnage, non le personnage même; il faut encore qu'il fasse parler Tartuffe avec la voix qu'il entend à Tartuffe, et que, pour déterminer la conduite du rôle, il le fasse mouvoir, aller, gesticuler, écouter, penser, avec *l'âme* qu'il sent à Tartuffe.

Alors seulement le portrait est fait; vous

pouvez l'encadrer, je veux dire le mettre en scène, et le public ne dira pas : Ah ! voici Geffroy, ou : voici Bressant. Il dira : Ah ! voici Tartuffe !... ou vous aurez mal travaillé.

En résumé, étude intime et profonde du *caractère :* puis, évocation par le *un* et reproduction par le *deux* du personnage tel qu'il résulte du caractère : voilà l'œuvre du comédien.

Comme le patron Molière, il prend d'ailleurs son bien où il le trouve ; c'est-à-dire que pour achever la ressemblance, il peut ajouter à son portrait tous les traits particuliers que lui-même a saisis dans la nature : ainsi Harpagon a été composé de mille avares, jetés et fondus au moule d'une magistrale unité.

II

Les deux êtres qui coexistent dans le comédien sont inséparables : mais c'est le *un*, celui qui *voit*, qui doit être le maître. Il est l'âme, l'autre est le corps. Il est la raison, cette Raison que nos amis les Chinois appellent la *Suprême gouvernante*, et le *deux* est au *un* ce

que la rime est à la raison : une esclave qui ne doit qu'obéir.

Plus cette maîtrise est souveraine, plus on est un artiste.

L'idéal serait que le *deux*, ce pauvre corps, fût une simple pâte molle, indéfiniment pétrissable, qui prît, selon le rôle, toutes les figures ; qui devînt pour Roméo un jeune premier délicieux, pour Richard III un infernal bossu, séduisant à force d'esprit, pour Figaro un valet furet, au museau impertinent, audacieux, sûr de tout ; etc., etc.

Le comédien serait alors universel, et, pour peu qu'il eût du talent, propre à tous les emplois, il ferait ce qu'il voudrait... Hélas !

Il serait trop heureux ; la nature ne permet pas cela.

Si souple que soit le corps, si maniable que soit la physionomie, ni l'un ni l'autre ne se prêtent à toutes les fantaisies de l'artiste.

Il en est que la manière dont ils sont bâtis empêche d'aborder certains rôles, qu'ils sont cependant fort capables de concevoir et d'enseigner.

Il en est qu'elle classe et confine irrémédiablement dans certains emplois.

Il en est d'autres, enfin, sur lesquels leur *deux* rebelle, ou pour mieux dire leur *moi* humain, leur individualité propre, exerce un tel empire, qu'ils n'y peuvent jamais renoncer, et que. au lieu que ce soient eux qui aillent au rôle et en revêtent la ressemblance, c'est le rôle au contraire qu'ils font venir à eux et qu'ils forcent à revêtir la leur.

Le premier inconvénient de ce système, c'est qu'on n'est de la sorte que l'homme d'un rôle. Ainsi l'excellent Félix ne créa jamais que des Félix; ainsi, jusqu'à un certain point, M. Mounet-Sully *mounétise* à son effigie tous ses personnages. De là son incontestable supériorité dans *Hamlet*. Lui-même est un Hamlet! Lui-même a dans la vie réelle de ces mélancolies profondes coupées de rudesses, de ces ironies macabres corrigées de tendresses subites, de ces envolées éperdues dans le songe... Plus donc il est Mounet dans *Hamlet*, plus il est bon par conséquent. Aussi l'interprétation de ce rôle a-t-elle été pour lui le couronnement d'une carrière, où les triomphes n'ont pas manqué d'ailleurs.

Mais voici la contre-partie : et qu'on me

permette, pour être clair, de citer seulement un fait.

Mounet répétait Horace, et j'étais ce jour-là semainier. Après la fameuse scène du second acte, je le prends à part.

— Mon cher Mounet, ceci n'est ni une leçon, ni un conseil ; votre conception du rôle vous appartient ; vous la soutiendrez devant le public, et je suis sûr qu'il applaudira. Une observation pourtant. En mouillant de larmes, comme vous le faites, le vers célèbre :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

ne pensez-vous pas que vous détruisez le contraste entre Horace et Curiace, et, par suite, la scène tout entière, qui est bâtie sur ce contraste?

— Vous avez raison, me répondit Mounet avec franchise ; mais que voulez-vous? Je trouve que Corneille n'a pas mis assez d'humanité dans ce personnage.

Vous voyez ici, en plein, le *moi* du comédien se substituant à celui du rôle. Personne mieux que Mounet, poète lui-même, ne comprend les poètes. Il voit donc à merveille ce

qu'a voulu Corneille; mais sa nature trop humaine se refuse à le rendre, et il se trouve amené, pour jouer le rôle, à le corriger dans le sens de sa nature !

Une autre conséquence de la théorie, c'est qu'elle entraîne logiquement à négliger l'étude *interne* des rôles, la plus importante à mon avis, pour celle des dehors et du détail pittoresque.

Il ne faut pas faire fi du pittoresque; mais il ne faut pas s'en préoccuper exclusivement. Il ne faut pas, surtout, prendre comme point de départ, dans la composition d'un rôle, tel ou tel trait pictural, supposé juste. C'est du *caractère* que tout part.

Ayez en vous l'esprit de votre personnage : vous en déduirez naturellement les dehors, et le pittoresque, s'il y a lieu, s'y ajustera de lui-même. C'est l'âme qui construit le corps.

Si Méphistophélès est laid, c'est que son âme est monstrueuse. Je l'ai vu rendre supérieurement à Vienne par Lewinski, qui nous le montre bossu et boiteux; cela est approprié au personnage. Mais est-il dans le caractère de Méphisto de ne pas faire un geste qui ne soit pittoresque et de poser pour le photo-

graphe à chaque vers? Le mannequin doit-il primer l'acteur?

Non, la nature n'est pas si pittoresque que cela, et l'on n'aboutit ainsi, très promptement, qu'à la caricature ou à la convention.

Au point de vue même du succès immédiat, il y a là une erreur. Car rien ne s'use plus vite que l'impression produite par le simple aspect pittoresque. Une fois votre entrée faite, le public n'y pense plus, et l'effet part, s'il n'est soutenu par la diction, par l'expression du caractère, en un mot, par le style.

Il y a plus. Si, par une recherche excessive de caractérisation extérieure, vous arrivez à reproduire un *tic*, oh! alors, prenez garde! au lieu d'amuser, vous indisposerez, et le public, qui aura ri la première fois, s'agacera vite à la répétition et ne tardera guère à vous le témoigner de la plus désagréable manière.

III

Entendons-nous bien. Je ne défends pas de prendre dans la nature ces traits particuliers qui trahissent l'homme intérieur : c'est au contraire une des qualités du comédien de saisir et de noter au passage ceux qui sont susceptibles de passer sur la scène : mais on ne doit prendre que les traits significatifs, et il faut les adapter avec discrétion : se garder par exemple de ceux qui sont purement individuels ; éviter de reproduire tel ou tel avare qu'on connait, mais que le public ne connait pas, quand on a à lui montrer Harpagon, qui est *tous les avares* et que, par conséquent, il reconnaitra bien.

Dans cet art de la caractérisation juste, il y a eu un acteur étonnant, c'était Lesueur. Personne n'a plus fait travailler son *deux;* personne n'a tiré de soi-même des personnages plus divers ni d'une expression plus intense. C'était positivement prodigieux de rendu. Mais aussi quel acharnement dans la re-

cherche! Il avait chez lui une espèce de chambre noire où il s'enfermait, fenêtres closes, rideaux tirés, avec ses costumes, ses perruques et son outillage. Là, tout seul, à la lueur des lampes, devant sa glace, il essayait ses têtes. Il s'en faisait vingt, il s'en faisait cent avant d'arriver à la vraie, à celle qu'il voulait et dont il disait : La voilà!

Lorsque enfin, d'un dernier coup de pinceau, il parachevait la ressemblance (il restait des heures sur une ride!), le résultat était merveilleux. Les amateurs de théâtre n'oublieront jamais son « buveur d'absinthe » des *Fous* ni son vieux gentilhomme de la *Partie de piquet*. Il a été *Monsieur Poirier*, la bourgeoisie faite homme, et *Don Quichotte*, la chevalerie errante et famélique. Quand il entrait en scène dans ce dernier rôle, lui qui était de taille au plus moyenne, il paraissait n'en pas finir; il se prolongeait de toute la longueur de sa lance; c'était le héros de Cervantes dans toute la mélancolie de son interminable maigreur.

Avec ce talent extraordinaire, nourri de l'étude intime des personnages, — faut-il le dire pourtant, — il lui manquait une chose

pour que l'illusion fût complète, c'était la voix. Il n'avait pu discipliner la sienne ; elle restait dans tous ses rôles la voix de Lesueur, fort comique, mais d'un comique invariable ; l'articulation était terriblement lourde... Il avait à dire dans le *Chapeau d'un horloger :* « *Monsieur, Madame me désire.* » On entendait : « *Monsiieur, Madame me désieerre!* »

Or, l'*articulation*, c'est le *dessin de la diction*. Une phrase de Samson articulée comme il savait le faire, cela valait, pour la caractérisation d'un personnage, un portrait au crayon de M. Ingres.

Quand ce maitre incomparable en l'art de dire paraissait dans *Mlle de la Seiglière*, rien qu'à sa façon de poser cette question : « *Jasmin, Mme la baronne de Vaubert n'est pas encore arrivée?* » eussiez-vous eu les yeux fermés, vous voyiez l'homme. C'était le grand seigneur impertinent pour qui Jasmin n'est qu'une espèce, l'émigré à la tête vide, l'égoïste à qui cela serait bien égal du reste que Mme de Vaubert ne fût pas arrivée, si cette inexactitude n'avait pour conséquence funeste de retarder le déjeuner!

Et quand il parlait de Bonaparte — de *mon-*

sieur de Buonaparte, veux-je dire, car M. de la Seiglière avait cette condescendance de faire l'empereur gentilhomme et marquis; étant du reste demeuré sourd aux avances de ce pauvre Buonaparte, qui n'avait remporté de victoires que dans l'intention de le rallier ! Dans la simple articulation des syllabes tenait la suffisance naïve du personnage et tout son intraitable orgueil de race !

La puissance d'une inflexion de voix est incalculable, et tous les effets pittoresques du monde ne valent pas, pour remuer une salle, un cri qu'on jette avec l'intonation juste.

IV

L'articulation est donc l'étude sur laquelle doit se porter le premier effort de l'acteur. Elle est à la fois l'*A*, *B*, *C*, et le plus haut point de l'art. Il faut l'apprendre au début, comme les enfants apprennent la *Civilité*, parce que l'articulation est la politesse des comédiens, comme l'exactitude est la politesse

des rois, et il faut ensuite la cultiver toute sa vie.

Je dis qu'elle est une politesse. C'est qu'en effet, quand on s'adresse au public, il convient de s'en faire comprendre et par conséquent d'articuler nettement.

Mais le naturel ? me dira-t-on. Ne faut-il pas parler naturellement ?

Ah ! ne me parlez pas du naturel de ceux qui se dispensent d'articuler, causent devant le public comme ils feraient à table, s'interrompent, se reprennent, se répètent, mâchent leurs mots comme un bout de cigare, *bafouillent*, — c'est le terme, et font du style de leur auteur je ne sais quel *petit nègre*, haché menu comme chair à pâté !

Le théâtre n'est pas un salon. On ne s'adresse pas à quinze cents auditeurs dans une salle de spectacle, comme à quelques camarades au coin du feu. Si l'on n'élève pas le ton, on ne sera pas entendu ; si l'on n'articule pas, on ne sera pas compris.

Un comédien peut, je le sais, se faire une grande réputation de naturel en affectant le ton de la conversation ; il ne dit pas un mot plus haut que l'autre, laisse tomber ses fins de

phrase, bredouille, abrège, fait mine de chercher ses mots, les dit deux, trois fois de suite, ânonne dix minutes, puis précipite le débit pour arriver à l'effet..., et le public moutonnier s'écrie : « Mon Dieu, que c'est donc naturel ! On le croirait chez lui... Quel acteur !... Je n'ai pas entendu, et vous ? Mais comme c'est dit naturellement !... » Seulement il ne faut pas s'y fier. Si la pièce, comme il peut arriver, l'intéresse plus que l'acteur, et qu'il tienne à comprendre, un jour qu'il aura trop de fatigue à suivre, il criera de mauvaise humeur : « Plus haut ! Plus haut donc ! » et il se désenchantera. Si ce sont des vers surtout, et que, sous prétexte de se montrer naturel, le comédien altère le mouvement du couplet, mange la rime, ajoute aux hémistiches, en répétant les mots, plusieurs pieds de sa façon, traite enfin la poésie de Molière ou de Regnard comme il ferait la prose de M. Scribe, — oh ! alors, gare l'effondrement ! — Les acteurs de ce genre, et il y en a de fort remarquables, sont condamnés à la pièce du jour, le répertoire leur est interdit. Il n'y a point d'art là où manque le style.

C'est ici le lieu de le déclarer : le devoir de

l'acteur est de respecter son texte. Quelle que soit la façon dont il le dise, il doit dire ce qu'a écrit l'auteur, rien de moins, rien de plus. S'il y a inconvénient, en effet, à transformer par sa mauvaise diction, une prose personnelle, colorée, vigoureuse, en pâtée commune, insipide et sans force, si c'est là une espèce de trahison, combien de plus encore quand c'est à des infidélités voulues qu'on se livre et qu'on présente au public, sous le couvert d'un nom illustre, quelque fantaisie cornue de son propre cerveau !

Où en serait le répertoire, si depuis deux siècles, nos comédiens s'étaient permis cette liberté? La tradition aidant et chacun voulant, à la fois, profiter des effets trouvés par ses prédécesseurs, et en ajouter de son cru, nos chefs-d'œuvre ne seraient plus qu'une sorte de mosaïque, et il faudrait y gratter du Baron, du Préville, du Fleury, du Molé, du Monvel, etc., avant de toucher du Molière.

Il n'est pas moins impertinent de se substituer aux auteurs vivants. C'est une espèce de plagiat à rebours, inexcusable même quand il réussit. Je ne suis pas sûr que même les auteurs de féeries soient enchantés des calem-

bredaines que leurs interprètes cousent à leur rôle. Ils doivent les trouver d'un goût détestable, et si le public en rit et ne distingue pas, trouver le public stupide.

Ces observations, je me hâte de le dire, seraient trop sévères si on les appliquait à certains jeux de scène, à certains traits consacrés par la tradition et dont quelques-uns peuvent remonter aux auteurs mêmes. Encore ne faut-il, à mon avis, conserver que ceux pour lesquels il n'y a point de doute et qui rentrent absolument dans le caractère de la pièce.

Est-ce, par exemple, manquer de respect à Molière que d'ajouter un commentaire bouffon à l'impromptu des *Précieuses ridicules?* Non; il a placé là un *etc.* qui autorise cette liberté; ce n'est pas le seul endroit de son théâtre où il ait entendu laisser quelque chose à la fantaisie de l'interprète. Lui-même, on le sait, improvisait parfois des scènes entières, la tradition peut nous en avoir conservé quelque chose. De même pour les pièces de Marivaux, qui tiennent encore de la comédie italienne et où Frontin fut d'abord Arlequin.

Pour Beaumarchais, au contraire, toujours si voulu, si précis, je n'admettrais pas de fioriture : au plus, dans la fameuse discussion sur l'*et* et sur l'*ou*, cette interrogation cacophonique de Bridoison, qui est consacrée : « Y a-t-il *Et... ou... ou... où* ? »

Mais dans Molière pas plus que dans Beaumarchais, il ne faut prendre de ces libertés avec les chefs-d'œuvre. C'est la probité d'un acteur de ne pas vouloir avoir plus d'esprit que son auteur.

V

L'assertion, j'en ai peur, va paraître à certains bien terre à terre. Il est des comédiens qui ne sont jamais si heureux, et ne se croient jamais meilleurs, que quand, sans altérer matériellement leur texte, ils réussissent à y introduire quelque chose d'autre que ce qu'a voulu l'auteur.

Il y a quelques années, on donnait la première d'un drame en vers de l'un des plus

aimés de nos académiciens. La pièce allait aux nues.

Un critique de mes amis entre dans la loge de l'acteur le plus en vue du théâtre et le félicite chaudement : « Vous avez, lui dit-il, interprété votre rôle d'une manière admirable ! » A ce mot, quelqu'un que le critique n'avait pas aperçu tout d'abord se lève comme indigné. C'était un intime de l'acteur, acteur lui-même : « Interprété ! s'écrie-t-il. Dites, monsieur, qu'il a été *au delà !* »

Le mot est toute une théorie.

On peut dire beaucoup pour la défendre.

On peut demander si, du droit du génie, certains acteurs, très grands, ne peuvent pas faire en quelque sorte déborder certains rôles, leur insuffler de leur âme propre et de l'âme de leur temps, donner par suite à la création du poète une signification que celui-ci ne pouvait prévoir, autre en tous cas, peut-être plus forte ou plus profonde.

On me citera Frédérick tirant d'un vulgaire personnage de mélodrame son étonnant Robert Macaire ; on me rappellera l'effet qu'il produisit dans certains de ses rôles où il n'y avait rien, où par conséquent il mettait tout !

Je sais cela; j'en tiens compte; mais il s'agit ici d'un comédien exceptionnel et d'auteurs de troisième ou de quatrième ordre. On ne peut déduire de là une règle générale. Et la théorie reste à mes yeux infiniment dangereuse, substituant à l'étude approfondie et sérieuse du caractère la fantaisie plus ou moins déréglée d'un comédien, et sa pensée, qu'on ne lui demande pas, à la pensée de Corneille ou de Shakspeare, qu'il a charge de réaliser aux yeux du spectateur.

Aller *au delà* d'Horace, d'Hermione, de Macbeth, de Lear, de Hamlet? Il y a là, semble-t-il, une étrange ambition. Est-ce une si petite affaire déjà que d'y atteindre?

M. Irving, lui-même, si familier avec Shakspeare, passe pour s'être trompé dans Macbeth. Le Macbeth qu'il a donné, dit-on, — je copie ici l'appréciation d'un juge qui l'admire fort d'ailleurs — « n'est plus l'homme violent et faible, *trop nourri du lait de la douceur humaine* pour entrer de plain-pied dans le crime; c'est le scélérat franc, mais lâche : ce n'est point l'honneur qui l'arrête, c'est la crainte de l'avenir et le danger du crime... »

Si M. Irving peut se tromper dans l'interprétation d'un rôle de Shakspeare, qui pourra se flatter d'arriver juste? Et n'est-ce pas assez que de vouer tout son talent et son génie, si l'on en a, à mettre sur pied, tout simplement, la figure rêvée par le poète?

C'est en voulant aller *au delà* de Molière qu'on a inventé un Arnolphe tragique, un Alceste révolutionnaire, un Tartuffe beau, séduisant et terrible, et autres fariboles de notre temps.

Faire juste ce qu'a rêvé Shakspeare, jouer Arnolphe comme le jouait Molière, cela n'est pas déja si aisé, je le répète. Même dans leurs rôles en apparence les mieux fixés, que de côtés encore restent dans l'ombre!

Faire passer du livre à la scène, c'est-à-dire à la vie, ces personnages si complexes, agités de tant de passions contraires, âmes comme les nôtres, obscures par tant de points, — quelle tâche plus difficile et plus glorieuse!

Le lecteur a vite fait, son volume à la main, de se créer d'un personnage une vision telle quelle, souvent bien fuyante et dont, la plupart du temps, il serait fort embarrassé de dessiner les contours. Son fantôme, en

tous cas, n'est pas celui de son voisin. Troisième lecteur, troisième fantôme. Tout cela flotte et diffère. Mais que nos trois lecteurs aillent au théâtre, qu'ils y voient le personnage sous les traits d'un acteur de génie, ils ne le verront plus désormais autrement. Les fantômes feront place à un être vivant.

Encore une fois, ce résultat glorieux, qui associe l'acteur au poète, n'est pas facile à obtenir, même quand il s'agit de petits rôles, et, pour peu surtout qu'on ne soit qu'un modeste acteur de second vol, on peut ne pas trouver la pensée de l'auteur, ou l'on peut, quand on l'a trouvée, avoir toutes les peines du monde à la faire admettre au public, si celui-ci s'en est fait à la lecture une idée différente.

Il m'en revient un exemple que je demande la permission de conter, bien qu'il me soit personnel.

C'est du temps qu'on montait *Fantasio*. La pièce est de celles de Musset dont on s'avisa le plus tard. Musset était mort; ce fut son frère Paul qui dirigea les répétitions. On m'avait confié le rôle du prince de Mantoue, et je n'étais pas sans embarras. Qu'était-ce

au fond que ce type d'imbécile, plus bête assurément que nature? M. Paul de Musset, à qui j'allai, me donna la pensée de son frère. M. Édouard Thierry, alors administrateur, ajouta de fines observations de poète et d'homme de théâtre. Davesnes, enfin, notre vieux régisseur, un conseiller impeccable, dont Samson et Régnier écoutaient les avis, Davesnes me dit : — Il n'y avait que Potier pour ce rôle-là! — Et il me cita vingt traits de ce grand comédien, l'imita dans vingt rôles, me le fit voir, ou du moins deviner, dans le prince de Mantoue. Ainsi guidé, voyant d'ailleurs clair dans mon texte, je compose mon bonhomme, et, le jour de la répétition générale, j'ai le plaisir de voir ces messieurs venir à moi criant bravo, les yeux pleurants à force d'avoir ri. C'était, me disaient-ils, un succès sûr. Ah bien! oui! ce fut un four noir, et dans la presse, un *tolle* général. A l'unanimité, ou peu s'en faut, à l'exception de Gautier et de Saint-Victor, je fus atteint et convaincu de n'avoir pas compris un mot du personnage.

A la deuxième représentation (les lettrés sont encore en majorité aux deuxièmes),

même insuccès. J'étais désolé. J'allai contrit à M. de Musset, à M. Thierry, leur demander ce qu'il fallait faire.

Ils furent d'accord pour me répondre : Rien. — C'est vous qui êtes dans le vrai, me dit M. de Musset. Vous jouez le rôle comme le voyait mon frère, qui avait voulu faire une caricature du romantisme et de ses truculents personnages de tyrans. — Continuez : le succès viendra. — Il vint en effet. Le public des représentations suivantes s'amusa de mes outrances, et le prince de Mantoue d'après Musset fut très applaudi.

Il me parut bon toutefois d'en avoir le cœur net, et j'allai voir quelques-uns de mes juges, de ceux qui m'avaient été le plus contraires. Eh bien! leur opposition tenait à ceci : c'est que tous, avant de se rendre au théâtre, avaient pris la précaution de relire la pièce et s'étaient fait du personnage un type à leur idée; et la plupart y avaient vu un prud'homme, majestueusement idiot, tranchant avec autorité, féroce enfin de bêtise, mais sérieux, mais posé, mais réel : vu et vécu, dirait-on aujourd'hui.

De là, mésintelligence. L'interprétation que

m'avait suggérée M. Paul de Musset avait culbuté celle de ces messieurs, et c'est naturellement à moi qu'ils avaient donné tort.

VI

Je reviens à l'articulation et je me résume par cet axiome : « Il ne faut pas parler comme on parle, il faut *dire.* »

Dites vrai, dites naturel, — et alors ce sera bien ; — mais *dites.*

Car dire, c'est encore parler sans doute (jamais ça ne doit être chanter) ; mais c'est donner aux phrases et aux mots essentiels leur valeur propre, ici passer en effleurant, là, au contraire, peser d'une inflexion de voix ; c'est distribuer les plans et les reliefs, les lumières et les ombres. Dire, c'est modeler.

La phrase, tout unie quand on la parle, s'assouplit quand on la dit, prend forme, devient chose d'art.

Cela, du reste, il faut l'ajouter au risque de paraître se contredire, cela ne doit pas être

poussé à l'excès. C'est encore un mauvais acteur que celui qui dit trop, qui détaille tout avec le même soin, qui ne sait pas, où il le faut, se contenter de larges surfaces, pour détacher ensuite, en les ciselant, quelques traits importants.

S'il y a de l'affectation à vouloir être naturel à tout prix, il n'y en a pas moins à faire sentir l'artiste à tout propos.

Parler ne suffit pas; dire tout, c'est trop dire : — la vérité est entre les deux.

Le grand point, c'est d'être compris. Et c'est pour cela qu'il faut s'habituer à ne pas aller trop vite. La volubilité conduit au bredouillement.

Voilà, je le sens, un conseil qui surprendra de ma part. Je passe, en effet, pour presser le mouvement plutôt que de le ralentir. Et ce n'est pas *andante*, c'est *presto*, c'est *prestissimo* que je dis le récit de l'*Etourdi*.

Il est vrai; mais je ne dis pas de même le monologue de Figaro, et je ne crois pas cependant plus lasser l'attention en le détaillant, comme je le fais, que je ne crois la déconcerter en précipitant le récit de Mascarille, — ni en faire perdre un mot. C'est que

j'ai pratiqué précieusement ce conseil : Ne vous hâtez pas! Je le tiens de Régnier, qui l'exprimait à peu près de cette manière : « C'est quand vous vous dites en vous-même : — Mon Dieu! que je vais donc lentement! Cela n'en finit pas! Je dois être assommant! — C'est alors seulement que vous commencez à ne plus aller trop vite! »

Sans doute, il ne voulait pas dire qu'il ne faut jamais *déblayer*. Mais il voulait apprendre à le faire sans cesser d'être clair. Il faut rester distinct même en étant rapide, et cela ne s'obtient qu'à force d'avoir dit lentement, en détachant les syllabes sans les marteler, en mesurant enfin la portée de sa voix selon le lieu où l'on parle : — chose importante! Car il ne faut pas faire rouler le tonnerre dans un salon, ni, dans quelque salle immense, parler comme soupire la harpe éolienne.

Bien dire, bien rythmer, cela communique à la prose la plus vulgaire une espèce de poésie qui, à la fin d'une tirade, manque rarement de soulever les bravos.

Le mouvement! c'est la grande loi.

J'insiste sur la nécessité de se faire comprendre. Mais on se fait comprendre autant

par le mouvement que par les paroles. Provost racontait en riant que certain soir, comme il achevait une tirade d'Hippolyte, suivi par le public haletant, la mémoire lui manqua tout à coup, juste aux deux derniers vers. Impossible pourtant de ralentir le mouvement pour attendre le souffleur. Il se décide en un éclair et, avec un emportement magnifique, sans reprendre haleine, lance deux alexandrins d'un *volapuck* quelconque, auxquels naturellement le public n'entendit rien, mais qu'il applaudit avec fureur, tant le geste, l'accent, le mouvement en un mot, rendaient claire, éloquente et puissante cette langue improvisée.

VII

Je viens de dire un mot de la voix. Je me complète. La voix ne doit pas être moins travaillée que l'extérieur. Elle est, du *dedans*, ce qui doit être le plus souple, le plus coloré, le plus riche en métamorphoses. Vous aurez, selon le rôle, une voix pateline, cafarde, insinuante

railleuse, audacieuse, éclatante, ardente, attendrie, éplorée. Vous varierez de la flûte à la trompette.

Il y a la voix des amoureux, qui n'est pas la voix des notaires. — Iago n'a pas la voix de Figaro. Ni Figaro la voix de Tartuffe.

Selon le rôle, le timbre, la clef, la gamme diffère. « Il y a de la chromatique là dedans, » comme dit Madelon.

En somme, dans l'articulation, dans la diction, dans la sonorité, dessinez, profilez votre personnage. — Que les aveugles puissent le voir !

Que cela s'ajoute aux soins que vous donnez à l'extérieur, avec la même minutie que Lesueur, si vous voulez, mais avec la même probité; je veux dire en vous préoccupant toujours du fond, dont l'extérieur n'est que l'illustration; du caractère qu'il doit rendre visible sans le déformer par l'outrance.

Le physique, le geste, la voix, que tout concoure à l'unité.

Ce sont, du reste, les rôles les plus faciles en apparence qui exigent parfois du comédien le plus grand effort de métamorphose. Voyez Thouvenin dans *Denise*. Thouvenin ne prend

pas part à l'action ; il cause, il raisonne comme pourrait faire à sa place le premier venu, comme, abstraction faite du style, je pourrais faire moi-même tous les jours : eh bien, c'était là l'écueil. En raison même de la parenté du personnage avec le monsieur que je puis être dans la vie réelle, la tentation pouvait me venir de le poser avec mes habitudes de corps, de le parler avec ma voix, d'y être enfin M. Coquelin. J'aurais alors trahi l'auteur qui demandait que j'y fusse Thouvenin. Et j'ai dû me brider d'autant plus, corriger mes façons d'être, assouplir ma démarche, modérer ma voix, n'en garder de vibration que juste ce qu'il en faut pour la grande tirade de la fin, travailler en un mot ma physionomie de manière à donner à Thouvenin son allure juste d'ancien ouvrier qui s'est éduqué lui-même et tient à présent discrètement sa place dans le monde, où il apporte toutefois, en face des convenances et des servitudes de la société, une liberté de jugement, une originalité de langage qui décèlent ses origines en même temps que son caractère.

Le propre de l'étude sérieuse des rôles est de faciliter ces transformations.

Le maître en cet art, comme en tout, c'était Frédérick. Le mot *transfiguration* a été pour la première fois, que je sache, appliqué à un comédien, à l'occasion de sa splendide interprétation de Ruy-Blas. Le mot n'était pas trop fort. N'est-ce pas se transfigurer que de passer de Robert Macaire à Ruy-Blas? Il a incarné avec la même supériorité la laideur canaille du bandit et la beauté tragique du valet amoureux de la reine.

Car il était beau dans Ruy-Blas. Ce qu'il y avait de hautain, d'irrégulier, d'accusé dans son *facies*, se fondait et s'adoucissait dans une ombre mélancolique et passionnée, où l'on ne voyait que le masque du génie. Cette puissance-là n'est pas donnée à tous : le travail non plus, même le plus assidu, ne l'assure pas toujours : et me voici revenu à cette question du physique, si importante au théâtre.

VIII

Il est certain, je l'ai dit plus haut, que le *facies* d'un comédien, ou tel ou tel détail de

sa conformation physique, — de son architecture, — peut le cantonner exclusivement dans un genre ou même dans un emploi.

Il y a des *amoureux* pour la vie : comme Delaunay. — Il y a des *duègnes* de naissance : comme Mme Jouassain. — A quoi cela tient-il ? A bien peu de chose souvent : à l'angle du nez avec la ligne de l'horizon, par exemple ; — mais sur l'influence du nez, lisez Pascal, à propos de Cléopâtre :

Telle figure ne convient qu'au drame, au plus à la comédie sérieuse.

Tel physique drôlement configuré n'est de mise que dans la comédie bouffonne.

Heureux ces acteurs, si leur physique, qui les contraint en quelque sorte à une seule création, leur permet d'y joindre, à force de talent, une portion de vérité générale et d'humanité assez grande pour qu'ils en constituent un type ! Ils peuvent ainsi laisser un long souvenir et comme une image d'eux-mêmes : ainsi Henri Monnier, dans *Monsieur Prud'homme*. Il n'a été que M. Prud'homme, il ne pouvait pas être autre chose ; mais il a fait de M. Prud'homme une figure légendaire, un type, la représentation d'une

classe et d'une époque; lui et sa création vivront.

Qu'on y prenne garde pourtant : le comédien d'une création, si belle qu'elle soit, est inférieur au comédien de plusieurs.

On aurait tort de croire qu'il n'y ait de créations vraiment supérieures que celles où se réalise cette conformité absolue du comédien avec son rôle.

Frédérick aussi a créé un type aussi éternel que M. Prud'homme. Ce Robert Macaire, dont j'ai déjà parlé, dont je parlerai encore, et qui lui appartient en propre. Et cela ne l'a pas empêché de créer aussi Ruy-Blas. Il n'était cependant, comme homme, ni l'un ni l'autre de ces deux personnages qu'il a presque réunis dans le *Don César de Bazan* de Dennery, et bien hardi qui affirmerait qu'il fut supérieur comme artiste plutôt dans l'un que dans l'autre.

La vérité est qu'il a été sublime dans le drame et merveilleux dans la comédie.

Il en avait le talent et son physique n'y contrevenait pas.

C'est qu'en effet, du moment qu'un acteur n'offre aucun défaut de construction, que son

visage n'est ni plus déplaisant ni plus particulièrement comique que celui de la moyenne des hommes, que son masque, même sans beauté, est assez mobile pour se plier à l'expression dramatique, — il n'y a aucune bonne raison pour qu'il n'aborde pas les deux genres.

C'est une question de mesure, et aussi, cela va sans dire, une question de talent.

Faut-il citer des exemples? Ils abondent. Et comment en serait-il autrement ? Le théâtre contemporain mêle trop étroitement les deux genres pour ne pas exiger de presque tous ses interprètes le double talent. Que d'admirables créations ne doit-on pas ainsi à mon cher maître Régnier! Faisait-il rire, dans *Gabrielle* ou le *Supplice d'une femme?* Et n'était-il pas inénarrable dans le *Balandard* de la *Chaîne*, un des plus irrésistibles éclats de rire qu'ait connus le théâtre ?

En réalité, la beauté physique n'est indispensable que pour les jeunes premiers. Pour faire devant le public des déclarations d'amour et pour en recevoir, il faut être bâti de manière à ne pas tenter le sourire : être beau ou le paraître.

Car il y a une nuance : on peut le paraître

et attirer les cœurs, — et ne pas l'être absolument. Je suis certain de ne pas blesser mon camarade Delaunay en lui disant qu'il n'a pas le nez purement grec. Et cependant qui a paru plus joli en scène? Il avait le *charme :* un je ne sais quoi de jeune, de tendre, de léger, qui, je n'hésite pas à le dire, s'en est allé avec lui!

Le charme, oui, c'est cela que doit avoir le jeune premier. Maintenant, pourquoi certaines figures le respirent-elles, qui sont fort loin de la beauté classique? Pourquoi séduisent-elles, pourquoi font-elles raffoler le public? Je ne me charge pas de l'expliquer.

Les jeunes premières suivent la même règle. Elles ne sont pas tenues absolument d'être belles : mais il faut qu'elles aient le charme. — C'est ici le cas de rappeler le mot si juste de Victor Hugo à Mme Dorval : « Vous n'êtes pas belle, vous êtes pire! »

Ainsi les amoureux doivent être beaux, comme Laferrière, ou le paraître, comme Delaunay.

Il faut qu'ils soient de ceux que le public admet qu'on aime d'emblée et pour toujours, qui sont venus au monde aimés.

Cela ne veut pas dire qu'eux seuls puissent l'être ! On voit, au contraire, tous les jours, dans nos pièces modernes, des personnages beaucoup bien moins doués physiquement leur ravir à la fin le myrte et le laurier. Mais à la fin ! Jamais tout de suite ! On aime ceux-là pour leur esprit, leur courage ou leur dévouement : cet amour de raison met du temps à venir, et le public en veut pour s'y accoutumer.

C'est ainsi que j'ai pu jouer *Jean Daçier*, où je finissais aimé d'une fille des preux. Le public n'aurait pas souffert que je fusse si tendrement aimé dès mon entrée en scène ; mais je ne recevais la déclaration qu'au dernier acte, et encore, parce que j'allais mourir ; cet amour employait toute la pièce à venir ; et le public l'acceptait, et suivait avec intérêt la progression, parce que, garçon de charrue au premier acte, puis soldat, puis officier, je m'élevais, de dévouement en dévouement, jusqu'à mériter cet honneur suprême d'être aimé de ma femme, — car la dame était ma femme !

Certains critiques m'ont amèrement reproché de vouloir aborder les rôles sérieux. Là-dessus, ma conscience d'artiste est tranquille.

Je n'ai jamais joué que les rôles que je pouvais jouer. M'a-t-on vu faire les amoureux ? Jamais. *Jean Dacier* est un caractère. Le *Luthier de Crémone* est-il un amoureux ? Mais on ne l'aime pas : il est bossu. Et *Chamillac ?* C'est un original, une espèce d'apôtre à moustaches, qui expie un moment de folie en relevant des assassins, et qu'on n'aime, lui aussi, qu'au dénouement. Un rôle de tenue et de diction, non de passion et d'emportement. Et *Gringoire*, le malheureux poète promis à la potence, est-il un amoureux ? Mais le premier mot qu'il recueille, au premier regard de la jeune fille, c'est : « Il n'est pas beau ! » J'y suis donc en situation, et si je me fais aimer ensuite, c'est que la poésie et la pitié s'en mêlent. C'est que je me transforme... aux yeux de la belle, s'entend !

Il y a des acteurs voués à la prose, il y en a de lyriques : mon ambition est d'être de ces derniers. Mes amis les poètes en sont un peu la cause : ils m'ont tant de fois confié leurs vers à dire ! Et le plus coupable n'est-il pas le plus lyrique de tous, le bon maître, Banville, le père de mon Gringoire, dont j'ai eu la joie de faire applaudir le divin *Socrate*, et tant de

strophes ailées, toutes frissonnantes de cette éternelle aurore qu'il a dans le cœur !

IX

Un mot encore sur la physionomie de l'acteur en scène. C'est *l'œil* qui la résume : il en est la lumière, la transparence, la vie. C'est là que le public vous cherche, là qu'il veut vous déchiffrer : songez-y donc tout entier. — Si vous laissez le regard inexpressif errant, désintéressé de ce qui se dit ou se passe, le public se déroute, il ne sait où il en est, il se demande : « Tiens ! Il n'écoute pas... Qu'est-ce qu'il a ?... Il regarde dans la salle... Qui donc regarde-t-il?... Cette dame, là aux secondes loges... Maintenant il regarde les frises... Diable ! Est-ce qu'il y aurait le feu ? » Et pendant que le public se fait ces réflexions que devient la pièce? Vous avez un récit à faire : que votre œil voie la chose que vous racontez, le public la verra par reflet dans votre œil. C'est pourquoi, entre parenthèses, vous ne pouvez faire un récit de profil. Que

vous l'entamiez ainsi, faisant face à votre interlocuteur, bien ; mais petit à petit vous virez, vous voici enfin face au public, votre œil se fixe sur un point dont il ne bouge plus, parce que c'est là que vous voyez ce que vous racontez. Cet œil fixe fait haleter le public sur ce que vous dites. Ce que vous allez dire y est déjà avant d'être dans votre bouche, et la parole ne fait en quelque sorte qu'enfoncer d'un second coup, dans l'attention du spectateur, le trait déjà lancé par le regard.

Cette fixité ne doit guère être moindre quand vous écoutez : si votre œil ne suit pas ce que vous dit votre interlocuteur, le public n'ajoute plus foi à l'importance de ce que vous semblez écouter si peu, ou bien il est choqué de votre indifférence.

Qui pourrait souffrir, par exemple, Horace tournant le dos au public pendant les imprécations de Camille ? Je sais tout ce qu'on peut dire sur les *effets de dos ;* certains acteurs bien doués sous le rapport de la plastique, les ont en affection ; le dos a ses moyens d'expression il se courbe, il se tasse, il se redresse, il se cambre, il peut à la rigueur avoir l'air d'écouter; mais quand une amante exaspérée

vous lance au visage trente vers d'insultes formidables, ce n'est pas votre dos que le public veut voir ; ce n'est pas sur votre dos qu'il suivra le mouvement croissant de la surprise, de l'indignation, de la colère, jusqu'à ce paroxysme où le meurtre se déchaînera. Vous ne ferez jamais que votre dos ait, pour exprimer ces nuances, autant de ressources que votre œil, et le public, qui ne verra que votre dos, croira que vous vous moquez de Corneille ou de lui.

Rien d'absolu au théâtre, d'ailleurs, et il y a mille manières de diriger, de mesurer, d'éteindre, selon la situation, cette fixité de l'œil que je recommande à qui écoute. L'œil doit toujours être à l'action : mais il peut écouter sans en avoir l'air : il peut avoir l'air de ne pas écouter du tout. Vous avez à jouer, dans *Mademoiselle de la Seiglière*, la scène où le marquis reçoit, en présence de l'avocat Destournelles, la note que celui-ci lui a fait parvenir : il faut que Destournelles ait l'air d'ignorer ce qu'est cette note ; mais il faut en même temps qu'il étudie sur le visage du marquis l'impression qu'elle produit. Chaque fois donc que le marquis tient le nez baissé

sur le papier timbré, l'œil de l'avocat glisse de côté, l'observe, pénétrant et malin, écoute, ou plutôt lit et semble dire : « Eh bien ! que pensez-vous de ça, monsieur le marquis ? » Si le marquis, au contraire, furieux, suspend sa lecture et regarde l'avocat, l'œil de Destournelles devient vague, la paupière se plisse rêveusement, le regard suit au ciel une idée — une mouche qui passe, et, plus le marquis s'irrite, plus l'œil de son adversaire témoigne d'assurance innocente et de sérénité.

X

On le remarquera, toute cette étude découle en définitive de l'axiome que j'ai posé en commençant : que chez le comédien le *un* doit être le maître du *deux :* celui qui *voit* doit gouverner, le plus absolument possible, celui qui *exécute*.

Cela est vrai à tout moment, cela l'est surtout pendant la représentation.

En d'autres termes, le comédien doit rester maître de soi. Même dans les minutes où le

public, emporté par son action, le croit le plus éperdu, il doit *voir* ce qu'il fait, se juger et se posséder, bref ne pas éprouver ombre des sentiments qu'il exprime, à l'heure même qu'il les exprime avec le plus de vérité et de puissance.

Je ne reviendrai pas sur ce que j'ai dit à ce sujet dans l'*Art et le Comédien*, mais je le confirme.

Étudiez votre rôle, entrez dans la peau de votre personnage, mais en y entrant n'abdiquez pas. Gardez la direction. Que votre *deux* rie ou pleure, qu'il s'exalte jusqu'à la folie, qu'il souffre jusqu'à la mort, — mais sous la surveillance du *un*, toujours impassible, et dans les limites qu'il a délibérées et prescrites d'avance.

L'expression trouvée, ce doit être une fois pour toutes : à vous de la régler de manière à la ressaisir, identique, où et quand il vous plaît. Le comédien ne doit jamais *s'emballer*. Il est faux, il est ridicule de penser que le comble de l'art soit pour le comédien d'oublier qu'il est devant le public. Si vous vous identifiez avec votre rôle au point de vous dire, en regardant les spectateurs : « Qu'est-ce

que c'est que ces gens-là? et de ne plus savoir où vous êtes, — vous n'êtes plus un acteur, vous êtes un fou.

Et un fou dangereux. Voyez-vous Harpagon enjambant la rampe pour prendre à la gorge ces messieurs de l'orchestre et réclamer sa cassette! L'art, je le répète, n'est pas identification, mais *représentation*.

Le fameux axiome : « Si tu veux me faire pleurer, pleure toi-même, » n'est donc pas applicable au comédien. — S'il pleurait réellement, il se pourrait fort bien qu'il fît rire, car la douleur grimace. Je comprends qu'un jeune homme, un débutant s'oublie, et qu'il *s'emballe* : inquiet de son propre sort, les émotions qu'il est chargé d'exprimer peuvent se confondre avec l'émotion personnelle qu'il éprouve : cela m'est arrivé comme à tout le monde, et je me le rappelle sans déplaisir, car j'avais alors dix-sept ans. Pour la première fois je jouais en public et je jouais *Pauvre Jacques*. Pauvre Jacques est un malheureux musicien devenu fou à la suite d'un amour contrarié (on voit que mon goût pour les rôles dramatiques m'a corrompu de bonne heure). J'étranglais d'émotion. Je jouai cepen-

dant, je fis beaucoup pleurer, et... je me trouvai mal dans la coulisse... C'est une histoire de conscrit, voilà tout. Si pareille chose m'arrivait aujourd'hui, je me croirais déshonoré. Un comédien expérimenté doit être à l'abri de ces accidents.

Des artistes éminents contestent cette théorie, je le sais. Et je me rappelle un mot juste et charmant qui fut dit là-dessus à Mme Ristori par une jeune Anglaise du sens le plus artiste et le plus fin. Mme Ristori soutenait que le comédien ne peut rendre bien sur la scène que ce qu'il éprouve réellement.

— Cependant, madame, lui dit miss T***, quand vous mourez?

Évidemment, Mme Ristori ne mourait pas réellement. Elle faisait comme si elle mourait, et elle le faisait fort bien, parce qu'elle avait étudié, composé, fixé, réglé sa mort d'avance et qu'elle la répétait à merveille, avec toute sa tête bien vivante et bien à elle.

Qui se possède peut du reste se permettre, de temps à autre, quelques essais devant le public; il sait que, quelle que soit l'issue, il se ressaisira. Le danger, pour qui ne se possède pas, est alors de perdre la tête et de ne

pas la retrouver de la soirée. Et le plus terrible, c'est que, précisément, ce sont les acteurs qui ne se possèdent pas qui essaient toujours! Comme ils ne règlent rien, ils cherchent sans cesse.

Ils s'en font gloire, du reste! J'en entendais dire un jour de Worms : « Je n'ai pas de plaisir à le revoir, je sais d'avance tout ce qu'il fera. » — On sait du moins que ce qu'il fera sera bon, et c'est quelque chose. Le plaisir est-il plus grand de voir un acteur dont on ne sait jamais s'il ne fera pas quelque folie? Cela me rappelle cet Anglais qui suivait de ville en ville Batty le dompteur, dans l'espoir de le voir dévorer par ses lions. Il me semble que le plaisir du théâtre est d'autre nature.

XI

Comme on le voit, je demande beaucoup au comédien. Une question délicate serait d'examiner si une grande intelligence lui est nécessaire. Il y a du pour et du contre.

J'ai connu d'excellents comédiens qui, en dehors de leur art, passaient, non sans cause, pour d'assez médiocres esprits.

C'est qu'en définitive il n'y a d'intelligence indispensable au comédien *que celle de son art.*

Je ne sais où j'ai lu que, de toute la poésie française, Corot ne connaissait que *Polyeucte;* encore ne l'avait-il pas fini; cela ne l'empêchait pas d'être lui-même un adorable poète... en peinture.

Il en va de même de l'acteur. Il peut ne se connaître ni en peinture, ni en musique, ni même en poésie, et être cependant un fort bon comédien, et même un comédien poétique : il lui suffit de se connaitre en son art, qui est autre chose que tout cela.

C'est à grand tort, d'ailleurs, qu'on a affecté de rabaisser l'intelligence spéciale du comédien. Les facultés, grâce auxquelles on peut, au point qu'on sait, émouvoir et bouleverser le public, ne sont pas chose méprisable. Et qu'on ne m'objecte pas la part qu'y ont les auteurs. Je ne la méconnais pas, mais je prie qu'on se rappelle le peu d'effet que produisent les plus belles choses mal jouées. Que de

traits admirables ont prêté à rire, parce qu'ils étaient mal dits! Enfin, — pour tirer parti à mon tour d'une objection que je me faisais faire tout à l'heure, — il est des comédiens chez qui la puissance de caractérisation est telle, qu'ils tirent les figures les plus extraordinaires, les plus vivantes et les plus vraies, de rôles tout de convention, sans observation, sans grandeur. De combien de drames n'a-t-on pas dit : « Quelle pièce médiocre! Mais que Frédérick y est admirable! » Et à quelles pauvres tragédies Talma n'insufflait-il pas le génie et l'âme, qui, lui disparu, sont devenues ce qu'elles étaient en réalité : néant!

XII

C'est cette création de types vivants qui fait de l'art dramatique l'art humain par excellence, et du théâtre le plaisir le plus recherché, celui qui remue le plus puissamment les masses, celui qui offre aux délicats les jouissances les plus aiguisées.

Aussi doit-il, à mon sens, rester un *art*,

c'est-à-dire mêler à l'expression de la vérité le parfum de la poésie, le pressentiment de l'idéal, et c'est pourquoi le naturalisme au théâtre me semble une erreur.

D'ailleurs, le public n'en veut pas. A la réalité crue, violente, à la laideur obscène, il regimbera toujours. Même dans les personnages méchants ou vils, il veut un rayon d'art.

Paulin-Ménier, dans son Choppard, paraissait effrayant de réalisme crapuleux; mais il avait je ne sais quelle emphase gouailleuse qui relevait le personnage : « *Eh bien! quoi, prenez ma tête... Ce n'est pas un fameux cadeau que je vous fais là!* » C'était un défi à la mort, c'était le rire, c'était le rayon!...

Pas plus donc que je ne veux que, sous prétexte de pittoresque, on s'écarte de la vérité, je n'admets que, sous prétexte de vérité, on tombe dans le banal et l'horrible.

Je suis pour la nature et contre le naturalisme.

Le naturel dans l'art! Que de choses il y aurait à dire sur ce chapitre! Car on l'entend différemment, selon les temps et les pays.

Quand Garrick vint en France, il admira beaucoup nos acteurs, mais il ne les trouva

pas assez naturels. C'est qu'ils jouaient la tragédie, dira-t-on. Mais quand Talma parut, il introduisit le naturel dans la tragédie, et c'est à cela qu'il dut ses succès et son influence.

Son naturel était-il celui de Garrick? Je ne sais, car le génie des deux races est trop différent; le goût de l'originalité est trop vif chez nos voisins pour qu'ils restent toujours dans la juste mesure, et, en tout cas, à l'heure qu'il est, c'est nous qui, allant voir Irving, ne le trouvons plus assez près de la nature.

Il ne correspond pas à la nôtre, voilà la vérité. Nous aurions d'autres réserves à faire sur le naturel des Allemands, larmoyant outre mesure, et qui ressemble, avec ses affectations philosophiques, à ce qu'était le naturel de Diderot et de l'école sensible de la fin du dernier siècle.

Ces derniers, faut-il le rappeler? étaient des novateurs. Ce style, qui nous parait à nous si loin de la vérité, ils l'introduisaient sur le théâtre au nom de la nature. Et c'est de même au nom de la nature que levaient l'étendard ces romantiques, aujourd'hui conspués et déclarés vieux jeu pour leur grandiloquence et leurs poses de foudroyés.

Ils prétendaient substituer à la tragédie conventionnelle le drame véritablement humain, mêlé de rires et de larmes, et ils nous donnaient *Antony*, la *Tour de Nesle*, *Lucrèce Borgia;* dans la même intention, le baron Taylor, collaborant avec le délicieux Nodier, faisait jouer *Melmoth*, l'*Homme errant*, les *Vampires*, *Honte et Remords*, *Amour et Étourderie*, etc., etc. Évidemment cela était autrement humain que Voltaire.

Et les acteurs, à l'avenant des auteurs, ne trouvaient plus Talma assez naturel. Ils inventaient de parler comme on parle, de manière à ne pas être entendus, de s'asseoir en tournant, le plus souvent, le dos au public. Ils disaient des vers d'*Athalie*, comme on dit : « Bonjour, comment vous portez-vous ? » — Mon Dieu oui, marmottait Abner, oui, *je viens dans son temple adorer l'Éternel*, comme cela, la canne à la main; *célébrer avec vous*, entre amis, *la fameuse journée où*, *sur le Mont Sina*, si je ne me trompe, *la Loi nous fut donnée*... Sapristi ! *Que les temps sont changés*..., etc., etc. — Ils se flattaient d'introduire ainsi le naturel dans Racine. En revanche, quand ils étaient sur leurs terres,

c'est-à-dire dans le drame, l'emphase reprenait ses droits. Ce n'était plus, sans doute, le monotone ronron tragique, mais du sublime cahoté, des effets de trivialité coupant des couplets effrénés de lyrisme, de l'antithèse à bouche que veux-tu ; et ils ne disaient plus : « Comment vous portez-vous ? » mais « Donne-moi ta main que je la serre ! » On fourrait ainsi de la profondeur partout ; on était fatal, du toupet jusqu'aux bottes ! C'était le temps du *panache*. — Les naturalistes d'aujourd'hui, l'école de Coupeau, y substitueraient volontiers le *plumet*.

XIII

Qu'on me permette d'insister : le sujet, je crois, en vaut la peine.

Si je ne crois pas à l'art en dehors de la nature, je ne veux pas au théâtre de la nature sans l'art.

Tout doit partir du *vrai ;* tout doit tendre vers l'*idéal*.

La Comédie elle-même, cette bonne fille si

positive, ne sert-elle pas l'idéal en éclairant nos défauts et nos vices à la lumière de sa gaîté ! Si elle se bornait à les reproduire, brutalement, dans leur laideur nue, sans oppositions, sans esprit, sans grâce, — elle ne ferait pas rire, elle ne serait pas la comédie.

La terreur, la pitié, sont des ressorts de l'art ; l'horreur et le dégoût, non pas.

Le théâtre est l'école des mœurs ; il ne doit pas être l'École de médecine.

Au reste, la répétition de la réalité pure est impossible au théâtre. Si le vrai peut n'être pas vraisemblable, c'est là surtout, à cette lumière qui monte d'en bas au lieu de tomber d'en haut, dans cette espèce d'appareil grossissant qui change la mesure des hommes, des choses et même du temps.

Je n'ai fait de naturalisme qu'une fois — sans le vouloir — et c'est cependant un de mes remords.

C'était en tournée : j'avais passé la nuit en chemin de fer, puis répété le matin, puis fait à pied quelque excursion : j'étais très fatigué ; or je jouais le soir Annibal, de l'*Aventurière*. On sait qu'à la fin du second acte, Annibal,

que Fabrice fait boire pour le faire parler, se grise puis s'endort. Je jouai l'ivresse comme d'habitude, ni plus, ni moins ; mais, quand ce fut au sommeil, la chose que j'imitais me parut si douce, et j'en avais si grande envie, que je m'y laissai induire sans y penser : je m'endormis en scène, au vis-à-vis du public; il m'arriva même, *proh pudor !* il m'arriva de ronfler... Ce n'était pas la consigne ; mais le public, qui l'entendit, crut que c'était dans le rôle, et que je faisais un effet. Quelques-uns rirent, d'autres trouvèrent la chose d'un goût douteux. Il ne manqua pas enfin de s'en rencontrer pour dire que je ronflais sans vérité, sans grâce, que je forçais la note, — bref, que ça n'était pas nature.

Hélas ! j'étais indifférent à l'applaudissement comme à la critique. Je crois qu'un sifflet même ne m'eût pas réveillé ! Et, quand la toile tomba, mes camarades eurent quelque peine à me rappeler au sens de la réalité. Ce petit somme m'avait du reste fait grand bien et j'achevai le rôle gaillardement.

C'était une faute pourtant, et qui aurait pu mal tourner. Certes, si j'avais eu à m'éveiller avant la fin de l'acte, je ne me serais pas

laissé séduire ; ma lâcheté vint de ce que je savais n'avoir plus rien à faire jusqu'à la chute du rideau — qu'à dormir, et, au lieu de feindre le sommeil, je dormis réellement, c'était, je le répète à ma honte, du naturalisme au premier chef. Et voyez, cependant ! car de nos fautes il convient de tirer des leçons, — des spectateurs trouvèrent ce sommeil-là mal joué : il leur parut invraisemblable. C'est l'histoire, si souvent vérifiée, du bateleur et du paysan. Le bateleur imite le cri du cochon de lait, on l'applaudit. Le paysan, qui a parié qu'il crierait aussi bien et qui, sous son manteau, cache un vrai cochon de lait, pince l'animal à la sourdine : l'animal crie, il est sifflé.

C'est que cela se passait sur les planches; c'est que le point de vue est différent, selon qu'on regarde du pavé de la rue ou des bancs du théâtre. Que voulez-vous ? Le cochon criait fort bien sans doute ; mais il criait sans art.

Et voilà l'erreur du naturalisme : il veut toujours faire crier les cochons.

Le dirai-je ? — Cette erreur est aussi l'erreur des comédiens qui prétendent qu'on ne

doit rendre et qu'on ne rend bien que ce qu'on éprouve soi-même. Voilà ceux qu'il convient d'accuser de naturalisme ! Car, s'il faut qu'ils pleurent pour faire pleurer, la logique exigera qu'ils se grisent pour jouer l'ivrogne — et, pour jouer parfaitement l'assassin, ils se feront suggérer par quelque hypnotiseur l'idée de poignarder leur camarade, — ou le souffleur au besoin.

Cela d'ailleurs au grand danger de paraître jouer faux. Faut-il citer encore une anecdote ? Je l'emprunte à M. Edwin Booth qui en est le héros.

Il jouait un jour le *Roi s'amuse* (*The fool's revenge*). Le rôle était de ses bons ; il l'aimait fort. Il s'y complut ce jour-là plus encore que de coutume, et la force des situations, le pathétique du langage, agirent si puissamment sur lui, qu'il s'identifia complètement avec son personnage : des larmes réelles coulèrent de ses yeux ; l'émotion brisa sa voix ; de véritables sanglots le suffoquèrent, et il lui sembla qu'il n'avait jamais si bien joué. La pièce achevée, cependant, il vit venir à lui sa fille, son plus sûr critique ; elle avait vu la pièce d'une loge et accourait inquiète lui

demander ce qu'il avait et comment il se pouvait faire qu'il se fût ce soir-là si mal acquitté de son rôle !

Confirmation précieuse de ce fameux paradoxe de Diderot, selon moi la vérité : que, pour émouvoir, il ne faut pas être ému, et que le comédien doit, en toute circonstance, rester maitre absolu de soi-même et ne rien livrer au hasard.

XIV

Quand on disserte sur l'art, on a plus d'une fois l'air de couper des cheveux en quatre, et avec tous mes *distinguo*, cela n'a pas dû manquer de m'arriver. Mais rappelez-vous ce que j'ai dit plus haut de la puissance de grossissement du théâtre. La rampe exagère tout. Elle modifie les lois de l'espace et du temps. Elle ramasse les lieues en quelques mètres carrés ; les minutes y paraissent des heures.

Ce qui vous semble un fil à la lecture y

devient une ficelle grosse comme un câble. C'est le contraire des bâtons flottants.

Ne craignons donc pas d'insister sur les distinctions.

Il y a des naturels différents, dirai-je encore.

Naturel ne signifie pas uniforme. Deux individus peuvent être fort dissemblables dans la manifestation de leurs sentiments, et être aussi sincères, partant, aussi naturels, l'un que l'autre.

Le naturel du Midi et le naturel du Nord sont choses diverses. Il faut faire sentir ces nuances.

J'ajouterai que la critique doit en admettre de pareilles dans le jeu des acteurs. Selon leur tempérament propre, des comédiens d'égal mérite peuvent reproduire des aspects très différents de la nature. Au premier abord même, vous pouvez trouver dans le jeu des très grands artistes, je ne sais quoi d'excessif, de hors de tour, qui semble, sous le rapport du naturel, les mettre en état d'infériorité vis-à-vis d'artistes secondaires. Mais ce n'est qu'un semblant. Ils prêtent à leurs créations de leur grandeur propre, voilà tout.

Ils sont naturels comme l'aigle, au lieu de l'être comme la poule.

Mais, qu'on soit aigle ou poule, on n'est pas au-dessus des lois générales de l'art. La vérité, la proportion, l'harmonie, cela est pour tout le monde.

Une observation encore, par laquelle je voudrais finir, et qui comporte quelques développements pour être bien comprise.

C'est que, de même qu'on ne joue pas le drame comme la comédie, de même on ne doit pas jouer Molière comme Beaumarchais, ni Augier comme Meilhac. Chaque auteur a sa nature particulière, qui se trahit dans son œuvre et que l'acteur doit refléter : car il n'est pas seulement l'interprète d'un auteur. Pensez à Dumas fils : vous sentirez, je crois, combien ce que j'avance là est exact. Est-ce que chacun des personnages qu'il crée n'est pas une espèce de missionnaire chargé d'inculquer au public les idées du maître et d'opérer des conversions? Et dès lors pouvez-vous jouer de pareils rôles comme vous joueriez ceux de l'autre Dumas, par exemple? Ceux-là ne cherchent point à démontrer quoi que ce soit; ils vont leur grand diable de che-

min, fringants, abondants, rapides, tantôt chevauchant, tantôt pirouettant, toujours à fleur de terre et sans autre souci que d'amuser le monde et de se donner carrière! L'un fait du roman, même dans ses pièces, et se sert pour cela de l'histoire; l'autre, des théories et se sert pour cela de la réalité. Que d'esprit tous les deux! Mais quelle différence de la verve universelle de l'un à l'ironie concentrée de l'autre, et de cette légèreté gasconne à cette âpreté parisienne! Les mots du père sont des fusées, les mots du fils font balle.

A l'acteur de s'en rendre compte s'il ne veut jouer *Mlle de Belle-Isle* comme le *Demi-Monde* et Richelieu comme Olivier de Jalin.

Ce sont personnages fort divers, qui se sentent des cerveaux où ils sont nés, tout comme ceux, plus modestes, de Labiche ou de Scribe. De ce cerveau natal, ils ont gardé l'*accent*, — l'accent, cette chose inexprimable qui fait que, quels que soient l'âge, le sexe et le caractère, la Canebière se retrouve, harmonieuse, sur les lèvres de tous les Marseillais!

Cet accent, l'accent de l'auteur, le comédien

doit l'avoir. A lui de pénétrer son homme assez pour le trouver. C'est une autre collaboration, plus intime et plus profonde encore que celle à laquelle il se livre en cherchant le personnage et en lui insufflant sa vie.

Ne parlons pas des tragiques; non que je n'aie rien à en dire : je demanderais volontiers, au contraire, qu'on les jouât en hommes de leur temps. Si vous donnez du Corneille, ne vous préoccupez ni de l'*humaniser*, ni même de le *romaniser;* jouez-le bravement, comme il concevait, en Espagnol du XVII[e] siècle, en Normand, c'est-à-dire presque en Gascon, aussi chevalier qu'avocat, en Français du commencement de ce *grand siècle*, qui n'est grand, peut-être, qu'à cause de ce commencement : fière époque, où l'on conspirait comme Cinna, avec Montmorency ou de Thou; où l'on faisait de la politique comme Flaminius ou Sévère, avec Retz ou Richelieu, et de la galanterie, c'est-à-dire de la politique encore, avec les Émilies de la Fronde; donnez à Corneille, en un mot, l'accent cornélien. C'est un lyrique : ouvrez les ailes. Pour Racine, à qui je trouve un génie égal (vous voyez que je n'y vais pas par quatre chemins), repliez-

les. La stature humaine a diminué, vous êtes sous Louis XIV; mais ce qu'on a perdu en altitude, on l'a gagné en politesse : on est du beau ton, mais on est sobre; plus de dissertation que de grande éloquence, plus d'élégie que de lyrisme; pas de poudre aux yeux; Racine vise à charmer plus qu'à éblouir. Racine, le plus féminin de nos auteurs, veut être joué avec discrétion et délicatesse; même Roxane, même Phèdre doivent garder dans le jeu la mesure qu'il leur a laissée dans le style. C'est par là que triomphait Rachel.

Vous avez à jouer Molière : prenez son ampleur; prenez son admirable précision, si peu soucieuse du scintillement de l'esprit, si curieuse au contraire des grands traits francs de vérité; prenez sa gaieté qui était si bien l'état naturel de son âme, que c'est surtout dans ses dernières pièces qu'elle est le plus débordante et que maladie ni chagrin n'empêchèrent ce brave rire, où ne se mêle, quoi qu'on en ait dit, nulle amertume misanthropique! Parlez avec la largeur qui convient cette belle langue comique, la plus belle du théâtre!

Vous pouvez prendre plus de libertés avec Regnard qui remplace souvent l'observation

par la fantaisie : mais soyez tout allégresse et ne craignez pas de débrailler un peu cette verve plantureuse, mais négligée, légère au pourchas, dirait Rabelais, et hardie à la rencontre.

Beaumarchais, ce n'est point cela. Point de sève coulant involontaire d'une âme naturellement joyeuse. De l'esprit, de l'esprit de combat, pointilleux, provocant; l'auteur en a tant qu'il en donne à tous ses personnages; cet âne bâté de Brid'oison, il a de l'esprit. L'aplomb, l'audace, le *front* : voilà ce qu'il faut qu'on voie quand vous jouez Beaumarchais.

Marivaux se sauve de l'esprit par la grâce : sans cela, ce serait trop. Il est cependant plus vrai qu'on ne pense, et, chez lui, c'est l'expression qui, par ce qu'elle a d'alambiqué, nuit à l'observation toujours juste. Ainsi le comique de ses valets, qui est un peu gros, me semble toutefois naturel et bien de caractère. Il ne faut pas le forcer, il détonnerait, mais il faut le faire très franc; contraste utile avec la préciosité délicate du reste et ce qu'elle pourrait avoir d'un peu fade à la longue. Ce sont petits chemins tout parsemés de roses... où il ne faut pas laisser le spectateur s'endormir.

De nos contemporains, c'est sans nul doute Augier qui se rapproche le plus de Molière, quoiqu'il ait bien l'accent moderne et que sa *Lionne pauvre* et *Giboyer* soient des figures les plus significatives de notre temps. Il a dans le trait du ramassé, de la précision du maitre. Il affectionne comme lui le tour juridique; sa langue, moins riche, a de grasses vigueurs et de belles sonorités, surtout en prose; il faut le jouer large; c'est du grand répertoire.

Meilhac et Gondinet sont de fins observateurs, qui, volontairement, restent des fantaisistes. Ils se jouent à la surface en imaginations charmantes, que leste un bon grain de vérité; mais de certains traits font voir qu'ils connaissent les dessous comme personne. Seulement, chez Gondinet, ces traits-là ne laissent pas de fiel; Meilhac, au contraire, les aiguise, les envenime et darde jusqu'au vif. Leurs fantaisies ne peuvent donc se jouer de même. Tous deux veulent de la légèreté, bon enfant pour l'un, enfant terrible pour l'autre. Gondinet est gai, sans rancune; il peut pousser jusqu'à la charge, toutefois il garde un fond de bon sens. Meilhac est talon rouge.

impertinent, sifflant ; ne craignez pas plus que lui d'enlever le morceau, mais enlevez-le avec dextérité, dans un éclat de rire. Sa gaieté plus voulue, peut verser dans l'abracadabrance ; sauvez-la par la désinvolture.

Halévy aussi est fin, moins recherché peut-être, mais aussi très délicat. On sent dans ce qu'il écrit seul la vibration du cœur, et que tout en étant de ceux qui ne sont pas dupes, il ne veut pas être de ces dilettantes qui préfèrent à une vertu tout unie un vice joliment troussé ou une monstruosité rare.

Spirituel comme Meilhac, Pailleron a, comme Halévy, une pointe de sentiment, et, à force d'art, esprit et sentiment paraissent chez lui naturels. Il ne faut pas officier Pailleron, il faut le jouer délibérément, librement et gaiement, très à la française.

Feuillet demande plus de nerfs. Il est théoricien comme Dumas, mais romanesque et fatal. De la tenue, l'air du monde, un grain de romantisme. Il y a encore du Lara dans ses héros ; mais ils sont catholiques, et, même dans le crime, respectent les convenances. J'avoue que, pour ma part, j'en raf-

folle... L'auteur est celui qui met le plus d'idéal dans ce qu'il fait.

Comme Scribe celui qui en mettait le moins. Aucun inconvénient à le jouer, lui, avec la familiarité qu'on trouve dans son œuvre. Il ne parle pas une langue avec laquelle il y ait lieu de se gêner. Du reste, habile homme, faiseur incomparable, si Sardou n'était venu, qui lui est bien supérieur en étendue d'esprit; Sardou, le Protée du théâtre, si preste, si fertile, adroit jusqu'au génie, inventeur extraordinaire, exécutant sans égal, qui fait revenir dans sa table tous les esprits frappeurs de la scène ou de la fantaisie, Aristophane, Shakspeare, Hoffmann, qui sait tout jouer et tout déjouer et passer sans effort du drame héroïque à la féerie, de la comédie sociale au vaudeville!... Il faudrait le jouer comme il lit!... Car c'est un merveilleux lecteur. Il faut le jouer comme il indique... Comme on le voit aux répétitions, se multipliant, rendant tous les rôles et les rendant tous en perfection...

Je ne dis pas comment il faut jouer Musset: tout le monde se rappelle encore, Dieu merci, les créations de Delaunay.

Il a marqué ce théâtre de sa griffe, et l'on se demandera longtemps si Musset est possible sans lui. Rien ne montre mieux la vérité de ce que j'essaye en ce moment de prouver : que chaque auteur demande, en quelque sorte, des qualités spéciales. Toutes celles requises pour jouer le poète du *Chandelier* et de *On ne badine pas avec l'amour*, Delaunay les avait au degré idéal. Il était mussétique, comme d'autres shakspeariens. Mais il n'était pas que cela, et d'autres qualités encore lui permettaient de ne pas jouer Horace de l'*Ecole des femmes,* ni Dorante du *Menteur*, comme Fortunio ou Perdican. Il ne *mussétisait* pas Molière. Certains acteurs n'ont pas cette envergure; et, de même qu'il y en a qui sont l'homme d'un seul rôle, on en rencontre qui sont l'homme d'un seul auteur.

Hugo doit être joué en lyrique. Il est cela avant tout, et les situations les plus dramatiques qu'il ait trouvées, il les traite lyriquement, à ce point que certaines ne semblent que des prétextes à de magnifiques développements poétiques. Personne plus présent que lui sous la peau de ses personnages. Qu'est-ce que Don César, de *Ruy-Blas*? Un fantaisiste

lyrique... Il ne m'a pas été possible, je le confesse, d'y sentir autre chose, et je n'ai pu le jouer autrement. En ce sens, je l'ai dit, Victor Hugo ne me parait pas l'égal de Molière ou de Shakspeare, dans les personnages de qui l'on ne sent pas l'auteur, mais l'humanité. Mais il ne faudrait pas conclure de cet aveu que je me range parmi les détracteurs du Maître et que, parce que je le mets, au théâtre, au-dessous de Shakspeare et de Molière, je le fasse passer en poésie derrière Lamartine ou Musset. Inférieur à ses deux rivaux dramatiques, en tant que créateur d'hommes, Hugo est supérieur à tous en les dépassant. Il a en lui Homère, Pindare, Anacréon, Horace, Lucrèce, Juvénal, Agrippa d'Aubigné, Ronsard, Régnier, Chénier. Il a le souffle immense de ces épopées de l'Inde, ivres de panthéisme, comme l'héroïque et rude simplicité des romanceros du moyen âge. C'est le poète miracle.

On dira que je me contredis, au moins pour Molière et Shakspeare, quand j'avance, d'une part, qu'on ne les trouve jamais dans leur œuvre, et que, d'autre part, j'invite à les y chercher pour les jouer d'une certaine manière. La contradiction est plus apparente

que réelle. Les personnages créés par ces grands hommes vivent d'une vie propre et indépendante. Shakspeare ni Molière ne se peignent ni ne se répètent en eux. Ce sont des hommes, des hommes que nous connaissons, que nous allons rencontrer tout à l'heure dans la rue. Mais, quand nous les rencontrerons, confondrons-nous les hommes de Shakspeare avec ceux de Molière? Non. Nous saurons très bien faire la différence et restituer à l'un ou l'autre les types qui de droit lui reviennent.

C'est que, dans la vue qu'ils jettent sur l'humanité, ces génies choisissent leurs figures selon certaine impulsion qui résulte de leur manière à eux-mêmes. Molière va au type large, franc et sûr; Shakspeare au type exorbitant, passionné, tumultueux. Non seulement ils choisissent leurs figures, mais ils choisissent encore, dans les mille traits par où l'homme se trahit, ceux qui leur semblent les plus caractéristiques, et ils en colorent l'expression à leur manière. Ils disposent de la faculté de créer des hommes, mais aussi de celle, non moins merveilleuse, de créer l'espace où ils les font vivre, l'atmosphère qui

remplit cet espace, la lumière qui baigne cette atmosphère. Voilà ce qui leur est particulier. C'est ce choix des types, ce choix des expressions, cette diversité de couleur et de milieu, c'est tout cela qui, conforme à l'intimité de leur génie, constitue leur style, leur manière, et c'est par là que leur personnalité apparait. Le fond est universel, la forme est à eux.

Dans l'humble cercle de son action, l'acteur doit réaliser quelque chose de semblable. Il peut marquer de son empreinte les rôles qu'il interprète : mais cette empreinte doit si bien se fondre dans la réalité du personnage, qu'elle ne devienne sensible au spectateur qu'à la réflexion et par comparaison.

Il est nécessaire qu'en le voyant jouer, le spectateur l'oublie et ne voie que son personnage; il est excellent, et c'est la preuve de sa supériorité, qu'en relisant la pièce, ou en voyant la pièce jouée par un autre, le spectateur se le rappelle et se dise : Il n'y avait que lui!

Qui sait? c'est peut-être parce que Shakspeare et Molière ont appartenu à notre art qu'ils ont su à ce point bannir le *moi* de leur

théâtre, si profondément marqué cependant du sceau de leur génie.

Étudions-les donc sans cesse, chétifs que nous sommes, et par-dessus, ou à côté, pour vérifier et compléter, ne nous lassons pas plus qu'eux de regarder dans la Nature, l'éternelle, la Divine Comédie.



ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY